

**O humanismo e a alquimia no *Splendor Solis*:  
breve investigação acerca da cosmologia renascentista**

João Paulo Dantas Almeida

---

Monografia de Graduação

Brasília, dezembro de 2016



**Universidade de Brasília**

Instituto de Ciências Humanas

Departamento de História

## **O humanismo e a alquimia no *Splendor Solis*: breve investigação acerca da cosmologia renascentista**

Monografia apresentada ao Departamento de História do Instituto de Ciências Humanas da Universidade de Brasília para a obtenção do grau de bacharel em História, sob a orientação da Prof<sup>a</sup> Dra. Maria Eurydice Ribeiro.

Defendida em 9 de dezembro de 2016.

Membros da Banca examinadora:

Maria Eurydice de Barros Ribeiro  
(Orientadora/presidente)

Membros Examinadores:  
Tereza Cristina Kirschner (Departamento de História-

IH)

Elisa de Souza Martinez (Departamento de Artes  
Visuais-IdA)

João Paulo Dantas Almeida

## **AGRADECIMENTOS**

À minha mãe e à minha irmã; às professoras Maria Eurydice e Tereza Kirschner pela paciência e ajuda na composição do presente trabalho, e aos meus amigos Matheus MacGinity e Felipe Sales.

## **Resumo**

O presente trabalho investigará o papel da alquimia nas mudanças cosmológicas ocorridas durante a Renascença. Analisaremos com base no manuscrito iluminado *Splendor Solis*, as relações entre o humanismo italiano e o pensamento renascentista alemão, de modo que o hermetismo não seja interpretado como uma contradição do espírito classicizante da Renascença, mas como uma das várias artes antigas que foram recuperadas em seu sentido histórico. Para tanto, empreenderemos um estudo da tradição alquímica desde suas raízes pré-cristãs até o seu uso pelos *magos* renascentistas, bem como uma interpretação dos símbolos alquímicos e o modo pelo qual a filosofia dos alquimistas pode ter contribuído para uma visão mais imanente do mundo, ordenando-a como uma fase de gestação para aquilo que conhecemos hoje como o mundo moderno.

Palavras-chave: Splendor Solis, Renascimento, hermetismo, alquimia, iconologia e história das ideias.

<b>Introdução:</b> .....	<b>6</b>
<b>1. Primeira Parte:</b> .....	<b>12</b>
<b>1.1 O Renascimento</b> .....	<b>12</b>
<b>1.2 A Definição de Alquimia</b> .....	<b>16</b>
<b>2. Segunda Parte: As iluminuras</b> .....	<b>22</b>
<b>2.1 Quarto tratado: primeira iluminura:</b> .....	<b>23</b>
<b>2.2 Quarto tratado: segunda iluminura:</b> .....	<b>30</b>
<b>2.3 Quarto tratado: terceira iluminura:</b> .....	<b>33</b>
<b>2.4 Quarto tratado: quarta iluminura:</b> .....	<b>36</b>
<b>2.5 Quarto tratado: quinta iluminura:</b> .....	<b>39</b>
<b>2.6 Quarto tratado: sexta iluminura:</b> .....	<b>42</b>
<b>2.7 Quarto tratado: sétima iluminura:</b> .....	<b>45</b>
<b>3. Conclusão:</b> .....	<b>48</b>
<b>4. Fontes Primárias e Bibliográficas:</b> .....	<b>49</b>

## Introdução

Escrito no século XVI, o *Splendor Solis* é um tratado de alquimia alemão, dividido em sete partes, que descreve as etapas tradicionais da pedra filosofal. A terceira e a quarta, por sua vez, estão subdivididas em outras sete partes, e o quinto capítulo em quatro artigos. O número sete tradicionalmente simboliza a árvore da vida, uma forma ideal da origem do universo<sup>1</sup>. A alquimia, tal como se apresenta no tratado, que combina a tradição pagã com a gnóstica, está fundamentada na crença da restauração do paraíso anterior a queda de Adão através do uso correto das artes ocultas. Desse modo, a transmutação e a purificação dos metais remetem a uma perspectiva vital imanente cujo cerne se encontra na tensão entre os opostos.

A ambivalência dos elementos denota, entre outros fatores, uma moral diferente daquela que se encontra na teologia católica desenvolvida ao longo da idade média, da patrística à escolástica. O que se percebe nesse tratado, como em outros escritos alquímicos, é que um elemento não pode ser “ruim” em si mesmo<sup>2</sup>, pois como dizia Paracelso “o veneno está na medida”. As noções do bem e do mal não são estagnadas como conceitos dentro de um grande sistema, e estão inseridas num processo criador que pressupõe o confronto entre os opostos. Ademais, é justamente nessa relação que nasce o *filius philosophorum*, o tão almejado ouro dos filósofos.

A literatura acerca do documento é escassa, e os motivos para tal são diversos, dentre os quais podemos elencar a dificuldade de compreender o dialeto germânico em que fora escrita e a linguagem simbólica de difícil acesso – possuíam uma função poético-alegórica para expressar pensamentos místicos que não eram facilmente assimilados pela escrita e também funcionavam como uma “defesa” contra os profanos –.

---

<sup>1</sup>ELIADE, Mircea. *Imagens e Símbolos*. São Paulo: Martins Fontes, 1991, p. 38.

<sup>2</sup> Pode-se afirmar, com razão, que para Santo Agostinho o mal é uma ausência e não possui substância. Contudo, ressalta-se neste trabalho que para os alquimistas o aperfeiçoamento da condição humana não necessita uma negação tal como a moral ascética expressada pelo filósofo cristão; ao contrário, como se verá adiante, toda luz se relaciona com a escuridão, e todos os elementos são necessários e cooperam para o fim da obra alquímica. Sobre o problema do mal veja JUNG. C.G. *Memórias, sonhos, reflexões*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016, p. 324.

É sabido que a psicologia analítica, na esteira dos estudos junguianos, atentou-se ao valor dos escritos alquímicos, observando as similaridades entre o processo alquímico e as transformações da psique; além disso, com igual importância no pensamento junguiano, o sonho em si mesmo já apresenta transmutações que podem ser vistas como uma “alquimia espontânea” como bem percebeu Mircea Eliade. Do ponto de vista historiográfico, essas especulações psicológicas são úteis na medida em que esclarecem o conteúdo simbólico presente nas diferentes etapas do tratado. Entretanto, é importante salientar que a falta de trabalhos historiográficos nos obriga a um tom ensaístico que tece um panorama cultural como se fosse uma colcha de retalhos. O objetivo, mais que a categorização excessiva do período – ainda que essa forme uma parte considerável do corpo metodológico – é mostrar a força vital que emana desse documento e a cultura que o circunscreve.

Apesar da concordância temática, algumas diferenças são encontradas na composição das iluminuras, principalmente na escolha dos quadros. Três tipos de quadros podem ser encontrados: os naturalistas, feitos de flores, pássaros e insetos; os quadros monumentais cuja composição forma um pórtico; e o terceiro tipo, exclusivo das séries de vasos habitados, onde ocorrem as cenas de transformação alquímica; estes se inscrevem em cenas características que dependem da divindade astrológica que domina o quadro como um todo. O manuscrito<sup>3</sup> aqui estudado, feito em 1582, está disponível em versão fac-símile e se encaixa no terceiro tipo de composição, encontrando-se atualmente na *British Library*, em Londres. Concentrar-se-á no quarto tratado do manuscrito, o que melhor descreve os processos clássicos da alquimia.

O motivo pelo qual foi escolhida esta versão do tratado em detrimento das outras é bastante simples: a facilidade do acesso e o idioma em que se encontra. Ademais, mantém-se a acuidade da pesquisa recorrendo, caso necessário, a outras fontes para uma análise visual de suas iluminuras. A riqueza imagética do documento graças a sua filiação ao terceiro tipo de composição mencionado anteriormente também foi importante para a escolha do manuscrito.

---

<sup>3</sup> *Splendor Solis*, The British Library, London (Harley Ms. 3469). Utilizamos neste trabalho o original em alemão e a sua respectiva tradução: TRISMOSIN, Salomon. *Splendor Solis*. Whitefish, Montana: Kessinger Publishing, 2010 [1582, British Museum]. Sobre o original – o manuscrito mais antigo do tratado – veja *Splendor Solis* MS Germ. Fol. 42, Berlim, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, c. 1532-5.

O interesse pela cultura do Renascimento italiano em especial pelo modo como o pensamento hermético e a filosofia grega desenvolveu uma atitude “afirmativa” perante a vida, contrapondo-se ao método escolástico de especulação filosófica, fundamentou o conjunto de ideias que vieram florescer na composição deste trabalho. Percebendo a diferença entre o espírito renascentista alemão e o italiano nas obras de Albrecht Dürer, podemos constatar a oposição desenvolvida por Panofsky entre a “redescoberta” dos italianos, cujas cidades possuíam as ruínas da civilização antiga, e a “conquista” de alemães como Dürer que não conheciam a antiguidade clássica como os latinos; ademais, os povos germanos possuíam também um medievo diferente, farto de concepções pagãs que foram sublimadas na cristianização e que retornaram no simbolismo dos tratados herméticos.

Dito isso, como poderíamos conceber o “humanismo” alemão durante o renascimento? É certo que o homem também fora elevado no norte da Europa, mas de que forma? Nos tratados alquímicos percebemos uma interpretação e uma categorização do mundo diferente daquela conhecida na metafísica medieval; a perspectiva gnóstico-pagã enxergava o mundo de modo imanente, com um tom até “naturalístico”. Contudo, ainda que possuísse isso em comum com o humanismo italiano, há certas sutilezas germânicas que merecem ser ressaltadas, dentre elas a tensão entre os opostos como força criadora e a ambivalência moral.

Encontramos essas duas características no tratado aqui investigado, *Splendor Solis*. O caráter discursivo e imagético do *Splendor Solis* nos permite compreender de duas formas o fenômeno cultural subjacente ao documento. Por um lado temos a representação pictórica do processo de transmutação, e por outro breves comentários do autor com citações de filósofos e alquimistas famosos sobre as etapas da transmutação. As iluminuras não são traduções literais do conteúdo escrito, embora o tomem como principal referência. Tendo conhecimento de uma ampla literatura alquímica é possível aproximar-se do aspecto pré-cristão da alquimia e compreender a infusão pagã e hermética no Renascimento através do manuscrito. Um estudo sobre os motivos e temas artísticos frequentes na iconografia alquímica acompanhados de uma investigação histórica e filológica amplia nosso conhecimento sobre o documento e o período na medida em que nos mostra como os símbolos alquímicos foram utilizados no Renascimento e qual o significado eles possuíam ao longo da história.



Pode-se empreender uma transladação da linguagem utilizada por diversos autores e tratados de modo a perceber suas particularidades e sua inserção numa tradição específica (paganismo, gnosticismo, hermetismo); tal procedimento é proveitoso porque ajuda a entender o documento em um contexto sociocultural maior e, conseqüentemente, torna mais claro aquilo que possui de único; por outro lado, as imagens podem ser compreendidas com uma atitude análoga através da análise iconográfica. A iconografia trata do tema ou mensagem da obra de arte em contraposição à sua forma; sendo assim, ao tratarmos das sete iluminuras analisadas neste trabalho, dividiremos a investigação entre a parte formal que foca nos motivos e combinações artísticas (cores, formas, cenários etc.), e a parte propriamente iconológica que se refere aos significados e símbolos presentes na obra de arte<sup>4</sup>.

Em suma: analisar-se-á a relação entre o texto, dividido em sete tópicos equivalentes as sete etapas do processo de transmutação, e as iluminuras das respectivas etapas. O contexto da renascença alemã, em especial o fato de o manuscrito haver sido iluminado pelo círculo de Albrecht Dürer, e o corpo literário e pictórico da tradição alquímica serão essenciais para a compreensão do tratado, buscando assim o modo pelo qual os símbolos alquímicos foram reapropriados no século XVI.

Skinner<sup>5</sup> levanta o problema do anacronismo numa perspectiva da história das ideias, influenciada por Lovejoy<sup>6</sup>, que acredita que cada autor possui uma série de reflexões acerca dos “grandes temas” que acompanham a humanidade. O perigo dessa abordagem, diz Skinner<sup>7</sup> consiste “em hipostasiar a doutrina investigada numa entidade”. Poder-se-ia dizer que esse procedimento retira a historicidade das ideias transformando-as num objeto de especulação filosófica que seria o trabalho de um historiador da filosofia. O historiador inglês sugere, em contrapartida, a aproximação através de uma reconstrução do discurso da época (as análises do *speech act*) da verdadeira intenção do autor com seus escritos. Essa teoria quando levada do campo da história das ideias políticas para a análise de um documento alquímico encontra certos limites que não havia na interpretação de um discurso político. Em primeiro lugar, a

---

<sup>4</sup> PANOFSKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 47.

<sup>5</sup> SKINNER, Quentin. Meaning and understanding in the history of ideas. In: *Visions of Politics, volume I – Regarding Method*. UK: Cambridge University Press, 2010.

<sup>6</sup> Idem.

<sup>7</sup> SKINNER, Quentin. *Op. Cit.* 2010, p. 62.

busca pela verdadeira “intenção” não é apenas impossível como até danosa ao valor que emana do tratado. Um dos objetivos da linguagem pictórica, segundo Michael Maier, é “satisfazer o intelecto através dos sentidos”<sup>8</sup>, e parte da dinâmica proposta pela literatura alquímica consiste em sua capacidade de renovar os símbolos a partir das “projeções” do leitor<sup>9</sup>. Isso não significa, contudo, que o manuscrito possua um caráter completamente subjetivo. É claro que há uma coerência no discurso alquímico, visto que ele partilha símbolos que vão para além do mero recorte temporal; de todo modo, algo sempre permanece “oculto” esperando o contato projetivo do leitor. Este procedimento se olhado com atenção apresenta uma tensão análoga à estrutura e aos objetivos da transmutação alquímica.

A historiadora Anne-Françoise Canella<sup>10</sup>, num artigo sobre a iconografia alquímica no começo da idade moderna, traça um panorama acerca do *Splendor Solis*; abordando a quantidade de manuscritos disponíveis e a diferença iconográfica entre eles. É perceptível a influência exercida pelo tratado *Aurora Consurgens* (século XV), atribuído ao pseudo-Tomás de Aquino; sua composição iconográfica e a sua abordagem do problema dos opostos na alquimia transparecem também no tratado alemão<sup>11</sup>

O primeiro manuscrito é de 1531, uns 50 anos da data que era especulada para o documento; sobre a autoria do texto podemos dizer que o tratado contido na versão *Aureum Vellus* (1598) é uma espécie de autobiografia de *Salomon Trismosin*<sup>12</sup>. Todavia, a autoria do texto permanece um mistério, sendo atribuído também a Paracelso.

Salomon Trismosin teria sido um famoso alquimista que foi mestre do médico suíço Paracelso. Há menção deste fato num tratado chamado *Rosarium Novum Olympicae*, cujos trabalhos são atribuídos ao Rei Salomão, Salomon Trismosin e Paracelso<sup>13</sup>. De todo modo, Salomon Trismosin, o suposto autor de *Splendor Solis*, nunca existiu; seu nome possui forte conotação simbólica que ajuda a compreender o modo como os homens interagiam com os conhecimentos alquímicos. Salomon seria

---

<sup>8</sup> ROOB, Alexander. *Alchemy & Mysticism*. China: Taschen, 2015, p.11.

<sup>9</sup> YATES, Frances. *The Art of Memory*. London: Routledge & Kegan Paul, 1984, p. xi.

<sup>10</sup> CANELLA, Anne-Françoise. Alchemical Iconography at the Dawn of the Modern Age – The *Splendor Solis* of Salomon Trismosin. In: LEFÉVRE, Wolfgang; RENN, Jürgen; SCHOEPLIN, Urs. *The Power of Images in Early Modern Science*. New York: Springer Science, 2003, p. 107-116.

<sup>11</sup> Ibidem, p. 112.

<sup>12</sup> Ibidem, p. 108.

<sup>13</sup> Idem.

uma alusão ao Rei Salomão, considerado o mestre nas artes mágicas, enquanto Trismosin significaria “três vezes Moisés” ou “três vezes grande” (Hermes Trismegistus)<sup>14</sup>.

O historiador Gustav- Friedrich Hartlaub<sup>15</sup> interessou-se pelo mais antigo manuscrito do *Splendor Solis*, datado de 1531. Hartlaub considera que as iluminuras foram produzidas pelo círculo de Dürer, em Nürnberg<sup>16</sup>. Entretanto, a autoria dos manuscritos é anônima. Há somente uma edição, de 1598, onde o nome de Salomon Trismosin aparece. Essa versão, que aparece na edição *Aureum vellus*, é uma espécie de autobiografia espiritual de Salomon Trismosin. Encontra-se nela algumas passagens sobre as peregrinações de Trismosin, seu entusiasmo pela alquimia que nasceu no dia em que atendeu a sua primeira transmutação e sua busca por artista que pudesse ensiná-lo as práticas alquímicas<sup>17</sup>.

Salomon Trismosin passou a ser considerado o preceptor de Paracelso a partir da segunda edição do *Aureum Vellus*, embora esse fato não tenha sido mencionado em sua autobiografia. A única referencia a esse encontro, que supostamente ocorreu em 1520 na cidade de Constantinopla, está na coleção de tratados *Rosarium Novum Olympicuvem et Benedictum* publicada por Benedictum Figulum em 1608<sup>18</sup>.

---

<sup>14</sup> Idem.

<sup>15</sup> Ibidem, p. 109

<sup>16</sup> Idem.

<sup>17</sup> Ibidem, p. 108.

<sup>18</sup> Idem.

## Primeira Parte:

### 1.1 O Renascimento

Jean Delumeau afirma na introdução de seu estudo da cultura no Renascimento, que não irá ignorar os aspectos negativos do período, contrapondo-se a perspectiva que, segundo o autor, foca no ideal de beleza das belas artes<sup>19</sup>. Para tanto, ele menciona o “aumento de obscurantismo” do período renascentista: o hermetismo, a saber, a alquimia, a astrologia etc. Por conseguinte, ele estabelece um contraste entre a recuperação da antiguidade – algo necessário para a “promoção” do ocidente operada pelo renascimento – e o novo interesse nas chamadas “artes ocultas”.

Burckhardt, no contexto do humanismo italiano, diz que a alquimia desempenhou um papel secundário no apogeu do Renascimento<sup>20</sup>, chamando a atenção de autores como Petrarca, que reconheceu a fabricação de ouro como um costume disseminado<sup>21</sup>. Contudo, o historiador suíço classifica esse fenômeno como um produto tardio do norte europeu, tomando corpo com a teoria de Paracelso e outros alquimistas<sup>22</sup>. Encontramo-nos, assim, diante de um problema conceitual: o que caracteriza o pensamento hermético? Se considerarmos o hermetismo como uma ideia vaga para todo tipo de “ocultismo”, o Renascimento italiano foi certamente influenciado por esse conjunto de ideias. Marsilio Ficino, como se sabe<sup>23</sup>, traduziu o *Corpus Hermeticum* entre 1463 e 1464<sup>24</sup> a pedido de Cosimo de Medici antes de verter Platão para o latim. Vale ressaltar que para os contemporâneos Hermes Trismegistus era uma pessoa real, um sacerdote egípcio quase contemporâneo de Moisés e uma das fontes da sabedoria antiga que chegou a Platão e aos neoplatônicos<sup>25</sup>. A palavra “hermético”, todavia, pode ser uma referência a alquimia, a sabedora hermética por excelência<sup>26</sup>, e nesse caso devemos nos ater ao modo pelo qual o Renascimento chegou no norte da Europa e que função desempenhava a alquimia nesse contexto.

---

<sup>19</sup> DELUMEAU, Jean. *A Civilização do Renascimento*. Lisboa: Editorial Estampa, 1983, p. 21.

<sup>20</sup> BURCKHARDT, Jacob. *A cultura do Renascimento na Itália*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 479.

<sup>21</sup> Idem.

<sup>22</sup> Idem.

<sup>23</sup> YATES, Frances. *Ideas e ideais del Renacimiento en el Norte de Europa*. México, DF: Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 335

<sup>24</sup> ROSSI, Paolo. *La Nascita della Scienza Moderna in Europa*. Roma-Bari: Editori Laterza, 1997, p. 19.

<sup>25</sup> Idem.

<sup>26</sup> Ibidem, 334.

O Renascimento dos povos germânicos ocorreu através de um “filtro” dos italianos. A Itália se relacionava diretamente com a antiguidade através das ruínas do antigo império romano, algo desconhecido no Norte da Europa<sup>27</sup>. O primeiro a notar essa distância espaço-temporal foi Dürer, que “não agiu como um herdeiro ou imitador, mas como um conquistador<sup>28</sup>”. A consciência histórica, por sinal, é outro aspecto característico do Renascimento que encontrou na “teoria da história<sup>29</sup>” de Petrarca, que considerava tudo que veio após Constantino como fruto de uma decadência, um dos fundamentos para a reavaliação da antiguidade; ao contrário da Idade Média, que percebia a Antiguidade como algo vizinho, o Renascimento enfatizou a diferença histórica entre os modernos e os antigos, dando início a uma série de estudos filológicos e críticos<sup>30</sup>.

O Renascimento não se resumiu a um retorno aos antigos; nas palavras de Burckhardt “não foi a Antiguidade sozinha, mas sua estreita ligação com o espírito italiano, presente a seu lado, que sujeitou o mundo ocidental<sup>31</sup>”. O homem do renascimento se interessava por toda espécie de sabedoria antiga, inclusive a alquimia. É nesse contexto que devemos interpretar a tradução do *Corpus Hermeticum* empreendida por Ficino e o interesse dos filósofos pela alquimia e todo tipo de conhecimento antigo, de doutrinas sapienciais e religiões. Um exemplo claríssimo da atitude dos renascentistas em relação à alquimia é o fato destes comentarem que a antiga arte alquímica não havia recebido a devida atenção até então<sup>32</sup>. Vemos, por conseguinte, que o interesse crescente pelo hermetismo não era uma “contradição”, ou melhor, um “fator negativo” em contraste com a recuperação da antiguidade, como afirma Delumeau, mas antes um exemplo do espírito universal do homem renascentista.

A alquimia medieval incorporou a doutrina aristotélica, e como a alquimia era uma arte muito próxima da medicina, os quatro elementos da física aristotélica (terra, água, ar e fogo) encontraram um equivalente nos quatro humores da medicina galênica<sup>33</sup>

---

<sup>27</sup> PANOFISKY, Erwin. *Op. Cit.* 2014, p. 308.

<sup>28</sup> *Idem.*

<sup>29</sup> PANOFISKY, Erwin. *Renaissance and Resuscitations in Western Art*. New York: Harper & Row, 1972, p.10.

<sup>30</sup> PANOFISKY, Erwin. *Op. Cit.* 2014, p.81-85.

<sup>31</sup> BURCKHARDT, Jacob. *Op. Cit.* 2009, p. 177.

<sup>32</sup> DEBUS, Allen G. *Man and Nature in the Renaissance*. New York: Cambridge University Press, 1991, p. 18-19.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 17.

(melancólico, sanguíneo, colérico e fleumático). Além disso, as qualidades associadas aos elementos eram imutáveis, o que permitia a transmutação de um no outro<sup>34</sup>.

Ao mesmo tempo em que possuíam um elemento “contemplativo” (simbolizado na cor branca), os alquimistas enfatizavam a observação, dando corpo a uma doutrina prática<sup>35</sup> com tons “científicos” – fato que interessa principalmente aos historiadores da ciência --. A diferença entre os alquimistas da Renascença como Paracelso e Bonus de Ferrara, para os alquimistas medievais como Roger Bacon é notória.

A alquimia, segundo Agrippa e João Baptista Porta era a ciência fundamental para entender a natureza<sup>36</sup>. John Dee, filósofo inglês, aplicou o “método geométrico” através de vinte e quatro teoremas para a construção de sua “mônada hieroglífica”, onde o filósofo pensava estar repetindo os primeiros passos da criação<sup>37</sup>.

Paolo Rossi descreve o mundo dos magos, fazendo uso de seus conceitos mais caros: o macrocosmo e o microcosmo. O homem é ele mesmo um “pequeno cosmos” que reflete a verdadeira essência do mundo; o mago, por outro lado, é aquele que sabe penetrar na realidade última e compreende as correspondências entre o macrocosmo e o microcosmo<sup>38</sup>.

Rossi, como o homem moderno no geral, comenta com certa surpresa a unidade do mundo dos *magos* renascentista. Diz-nos que a astrologia possui um cálculo sofisticado e um vitalismo antropomórfico, e que a alquimia une o misticismo ao experimentalismo<sup>39</sup>. É comum o homem moderno ver com estranheza essa atitude unificadora dos renascentistas. Quando não comentam sobre as “contradições” – que só existem para o moderno, e por isso preferimos o termo “tensão” neste trabalho – caem num moralismo análogo, como é o caso de Carpeaux<sup>40</sup> que, se por um lado descreve bem a unidade física e espiritual do homem renascentista, e do caráter “prático” do misticismo da renascença, por outro termina reduzindo esse complexo de fenômenos ao termo teológico de “onipotência”.

---

<sup>34</sup> Idem.

<sup>35</sup> Idem.

<sup>36</sup> Ibidem, p. 19

<sup>37</sup> Idem.

<sup>38</sup> ROSSI, Paolo. *Op. Cit.* 1997, p. 20.

<sup>39</sup> Idem.

<sup>40</sup> CARPEUX, Otto Maria. *O Renascimento e a Reforma (História da literatura universal, vol. 3)*. São Paulo: Leya, 2012, p. 22.

Essa atitude não deve ser compreendida como uma “contradição” do Renascimento, e tampouco como uma simples vontade de tornar-se deus, um significado teológico que o termo “onipotência” projeta. Seria demasiado simples reduzir toda a complexidade da concepção vital renascentista a esses termos. Deveríamos nos perguntar antes a que tendência seguia essa “divinização” do homem. Encontramos em Petrarca, influenciado pela ideia de *virtù* presente no pensamento ciceroniano, uma oposição à filosofia de Santo Agostinho que considerava a busca pela glória terrena uma consequência do pecado do orgulho<sup>41</sup>. Disso decorrem as chamadas “virtudes cívicas” do Renascimento. Encontramos uma harmonia com as posições petrarquianas na filosofia de Pico Della Mirandola, cujo interesse por conciliar o platonismo e o aristotelismo, bem como o hermetismo, o cristianismo e as diversas religiões existentes, não era fruto de uma erudição enciclopédica meramente informativa como ocorre nos dias atuais, mas uma busca característica do pensamento desses *magos* dos Renascimento pela mais alta expressão da vida, e consequentemente pela melhor maneira de vivê-la<sup>42</sup>.

Marsilio Ficino e Pico Della Mirandola podem ser mais bem compreendidos se entendermos o sentido que carregava a ideia de “mago” no Renascimento, e o que era propriamente a atividade de um mago. A magia, segundo Pico Della Mirandola, se dividia em dois aspectos: o positivo, que era a “suprema realização da filosofia natural”, e o negativo, de cunho demoníaco<sup>43</sup>. Além disso, ressalta o filósofo italiano, a palavra magia no grego se relacionava com a “quase perfeita e suprema sapiência<sup>44</sup>”. De acordo com esse aspecto positivo da magia, e mostrando a atitude “prática” do mago, Plotino afirmou que “o mago é ministro e não o artífice da natureza<sup>45</sup>”.

Os impulsos herméticos, ao contrário do que normalmente se pensa, foi um fator preponderante para a criação de uma nova visão de mundo<sup>46</sup>. Devemos como diz Frances Yates, “nos livrar da ideia de que o descobrimento de tendências herméticas

---

<sup>41</sup> SKINNER, Quentin. *As fundações do pensamento político moderno*. São Paulo: Companhia das letras, 1996, p. 108-109.

<sup>42</sup> COLLI, Giorgio. *Apollineo e Dionisiaco*. Milano: Adelphi, 2010, p. 37.

<sup>43</sup> MIRANDOLA, Giovanni Pico Della. *Discurso sobre a Dignidade do Homem*. Lisboa: Edições 70, 2008, p. 101.

<sup>44</sup> Idem.

<sup>45</sup> Ibidem, p. 105.

<sup>46</sup> YATES, Frances. *Op. Cit.* 1993, p. 343.

numa grande figura do Renascimento denigra a sua imagem<sup>47</sup>”. Os fenômenos culturais se estudados em conjunto mostram que foi uma confluência de tensões – e não contradições! – que engendrou toda riqueza que hoje reconhecemos na cultura do Renascimento.

## 1.2 A Definição de Alquimia.

Definir a alquimia é uma tarefa difícil e, de certo modo, infrutífera; como bem ressaltou Alexander Roob<sup>48</sup> o mundo alquímico é um sistema de referências, uma rede de constantes mudanças entre seus códigos e símbolos em substâncias arcanas onde cada elemento pode significar qualquer coisa. Os modos de investigar tal fenômeno são tão diversos quanto às teorias acerca de seu surgimento. A história das ciências, em geral, busca na alquimia o embrião da química; a história das crenças e das religiões comparadas busca a relação entre o mito e seus respectivos rituais, e a psicologia junguiana enxerga a alquimia como uma projeção do inconsciente, comparando seu *principium individuationis* com a terapia analítica. Este trabalho não se encaixa perfeitamente em nenhuma dessas áreas, embora possua contribuições de todas. Procuramos, antes de tudo, pintar um quadro sobre a maneira como o homem enxergava o mundo tendo como objeto a filosofia alquímica.

De todo modo, àqueles que se sentem mais seguros com uma definição precisa da alquimia, podemos dizer, usando as palavras de Ferarius<sup>49</sup> que a alquimia é “a ciência dos quatro elementos que serão encontrados em todas as substâncias criadas que não forem vulgares. A prática desta arte é a conversão de um elemento no outro.”. Os processos alquímicos<sup>50</sup>, por sua vez, são: o *nigredo*, a primeira fase onde se encontra a confusão da matéria que será preparada através do fogo e purificada em sucessivos banhos, soluções e sublimações; o *albedo*, a fase onde já se estabeleceu a ordem sapiencial necessária; e, por último, o *rubedo*: a vitória sobre a morte.

---

<sup>47</sup> Idem.

<sup>48</sup> ROOB, Alexander. *Op. Cit.* 2015, p. 11.

<sup>49</sup> PARACELSUS. *Hermetic & Alchemical Writings of Paracelsus the Great*. Edmonds, WA: The Alchemical Press, 1992, p. 351.

<sup>50</sup> GOLDFARB, Ana M. Alfonso. *Da Alquimia à Química*. São Paulo: Nova Stella Editorial, 1987, p. 30-31.



A história das ciências, motivada por uma ideia de progresso, procura na alquimia a origem da química, enquanto a história das religiões fundamenta os mitos de acordo com alguns temas centrais que se repetiriam em todas as religiões. A alquimia permite ambas as abordagens que já se mostraram proveitosas; todavia, estamos interessados especificamente na maneira como o homem renascentista se relacionava com a alquimia.

A especulação sobre a origem da alquimia serve apenas para mostra a ausência de uma causa originária que contribuiu para o seu surgimento<sup>51</sup>. O termo alquimia é tão incerto quanto sua origem<sup>52</sup>. Não obstante, algumas considerações filológicas aliadas a uma investigação sobre a natureza do mito e das crenças religiosas ajudam a clarear os propósitos dessa antiga arte.

A alquimia tomou corpo na Grécia antiga, onde encontramos o termo *Chemeia*. Esse vocábulo pode ter sido a origem do termo árabe *Kimiya* que chegou à Europa prefixado com o artigo “*al*”<sup>53</sup>; o radical “*Chem*” possui raiz egípcia e era uma palavra que designava a coloração negra; talvez por essa razão a alquimia tenha sido conhecida como uma “arte negra”, ainda que o significado que os gregos lhe atribuíram continue incerto<sup>54</sup>.

Algumas questões fundamentais precisam ser levantadas acerca do modo como a filosofia alquímica enxergava o cosmos. Em primeiro lugar, não existia uma distância intransponível entre o homem, a natureza e o divino; epistemologicamente, o homem renascentista – e aqui falamos especificamente deste tipo que ingressa na sabedoria dos alquimistas – não concebe o mundo em termos de “sujeito” e “objeto”, ainda que ele soubesse a diferença entre o homem e a natureza. Sua concepção de mundo está baseada num “homem primordial”, ( numa harmonia cósmica que precede a criação. Contudo, sua linguagem possui uma base “naturalista”, isto é, organiza a vida utilizando ideias que participam do processo vital. Daí a divisão entre os princípios masculino e feminino

---

<sup>51</sup> Ibidem, p. 44.

<sup>52</sup> Ibidem, p. 41.

<sup>53</sup> Idem.

<sup>54</sup> Idem.

e a consequente “sexualização” da vida<sup>55</sup>. Dois pares aparecem com frequência na literatura alquímica: Adão e Eva; *Rex* (rei) e *Regina* (rainha).

Adão ( Adam em hebreu significa o primeiro homem, reunindo homem e mulher. O Gênese quando trata da criação refere-se a criação do homem e da mulher Eva) e Eva são símbolos de oposição: Adão, sinônimo de *aqua permanens* (água eterna) está em oposição a Eva, símbolo da terra<sup>56</sup>. A Água, por sua vez, é o símbolo arcano por excelência; aquilo que transforma e é transformado; por essa razão que o banho, o mergulho, a inundação e o afogamento são símbolos alquímicos para a renovação, o renascimento, a purificação da matéria, o aperfeiçoamento e a elevação espiritual do homem<sup>57</sup>. Além disso, a água é sinônimo de *Mercurius*, o que levou John Dee a afirmar que Adão é o “outro Mercúrio”<sup>58</sup>. Segundo Gerardus Dorneus, Adão é a pedra dos filósofos (*lapis*), aquele que carrega Eva dentro de si como propriedade invisível<sup>59</sup>. Paracelso, médico suíço da renascença, criou um neologismo que combina os nomes de Adão e Enoc designando-o como o “nosso homem interior e invisível”, pois Adão como se sabe é um símbolo essencial para Cabala e para o gnosticismo que representa o homem primitivo<sup>60</sup>.

Mas por que Adão foi escolhido como símbolo para a prima matéria (ou substância de transformação)? Segundo Jung<sup>61</sup>, por ter sido feito a partir do barro, a matéria vil “espalhada por toda parte”; desse modo, a própria figura de Adão representa esse microcosmo cuja aparente desordem esconde um princípio oculto que ordena todas as coisas. Como dito anteriormente, a alquimia enxergava o mundo a partir de uma unidade primordial, e por essa razão utilizou-se do simbolismo hermafrodita de Adão, que coincide com o deus Mercúrio – uma nova representação de Hermes –, renovando uma crença da antiguidade clássica. Segundo uma antiga tradição, antes do nascimento de Eva, Adão era andrógino<sup>62</sup>; por conseguinte, Eva é antes de tudo uma parte do próprio Adão<sup>63</sup>. O encontro entre a sabedoria cabalística com a sabedoria alquímica

---

<sup>55</sup> ELIADE, Mircea. *Herreros y alquimistas*. Madrid: Alianza Editorial, 1974, p.

<sup>56</sup> JUNG, C.G. *Mysterium Coniunctionis II*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012, p.165.

<sup>57</sup> Ibidem, p. 168.

<sup>58</sup> Ibidem, p. 165.

<sup>59</sup> Ibidem, p. 166.

<sup>60</sup> Ibidem, p. 169.

<sup>61</sup> Idem.

<sup>62</sup> Idem.

<sup>63</sup> Idem.

identificou a figura de Adão com a do *filius philosophorum* (o *lapis*, a pedra dos filósofos); todavia, o homem-luz é uma manifestação pré-cristã do homem primordial<sup>64</sup>. Portanto, o *filius philosophorum* é o fruto do matrimônio alquímico, gerado na oposição entre os opostos<sup>65</sup>.

Agora, de forma clara, podemos ver que a similaridade entre certos conceitos alquímicos com a dogmática cristã não ocorre de modo causal, antes sucede através de uma proximidade entre a estrutura das ideias alquímicas, de origem pagã e gnóstica, com aspectos da doutrina cristã (que se alimentou de uma múltipla tradição oriental). O caráter análogo entre as duas tradições permitiu o maior alcance da filosofia alquímica e enriqueceu o conteúdo e o manejo de seus símbolos<sup>66</sup>. Desse modo, a alquimia se apresenta como um “documento vivo” do caminho percorrido pelo paganismo dentro da cristandade; a sublimação e o retorno de uma mitologia pré-cristã.

O significado do par *Rex e Regina* é próximo ao de Adão e Eva; contudo, os opostos régios estão mais próximos ao processo de transmutação dos metais, visto que o rei é um símbolo para o ouro, o rei dos metais. Ademais, no que diz respeito à fabricação de ouro, o processo físico não está desvincilhado do âmbito espiritual, apresentando-se inclusive como causa eficiente deste. O ouro filosófico equivale espírito da vida que equivale a pedra dos filósofos; uma observação semelhante foi feita pelo filósofo italiano Giorgio Colli<sup>67</sup> num comentário sobre o autorretrato de Dürer, mostrando a proximidade entre o homem, a natureza e deus.

A mesma diferença entre a filosofia renascentista, com tendência ao imanentismo e ao antropocentrismo, e a filosofia escolástica, metafísica e lógica, encontramos entre a alquimia no medievo e na renascença. Como observado por Goldfarb (1987, p. 119):

No geral, as obras de alquimia latina apresentam uma maior tendência à análise dos processos de laboratório, facilitando para os estudiosos da história da alquimia, a interpretação das substâncias usadas e do produto final (...) A tendência ao receituário prático em alquimia talvez tenha sido seguida no mundo latino porque a escolástica, que iniciava sua

---

<sup>64</sup> JUNG. C.G. *Estudos Alquímicos*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013, p. 140.

<sup>65</sup> Ibidem, p. 135.

<sup>66</sup> JUNG. C.G. *Op. Cit.* 2012, p. 13.

<sup>67</sup> COLLI, Giorgio. *Op. Cit.* 2010, p. 203.

ascensão n zênite europeu (basicamente logica e discursiva), não deixava muito espaço para estudos filosóficos sobre os conhecimentos práticos da natureza.

Encontrar-se-á no *Splendor Solis*, especialmente no quarto tratado, o desenvolvimento do individuo numa eterna superação; o aperfeiçoamento do homem percebido nos símbolos alquímicos de purificação e transmutação, e a criação de um novo modo de existência: a elevação ao mundo espiritual e o retorno ao mundo físico, alcançando-se assim uma condição divina na vida terrena. Essa ideia que aparece no catolicismo através da ascese difere-se da perspectiva alquímica no âmbito prático: o foco não está nas atividades e práticas morais que uma pessoa deve fazer para elevar-se espiritualmente, ao contrário, a possibilidade de ascender ao grau divino ainda em terra através de práticas ocultas, bem como a cooperação entre os opostos está mais próxima a uma concepção do mundo que vai para “além do bem e do mal”. Um símbolo usado exaustivamente em diversas crenças religiosas para essa ascensão é a escada. O seu movimento representa a ruptura de nível que torna possível a passagem de um modo de ser para outro; no plano cosmológico representa a comunicação entre o mundo terreno e o espiritual. A literatura psicanalítica, principalmente a psicologia analítica junguiana, demonstrou que esse simbolismo arcaico é criado de forma espontânea na psique humano, e não uma criação histórica<sup>68</sup>.

O simbolismo da ascensão está intimamente ligado coma ideia de “centro” cósmico. Em decorrência disso, a morte – iniciática ou não – é uma ruptura de nível por excelência, muitas vezes representada por uma escada<sup>69</sup>. Na alquimia, tomando como exemplo o *Splendor Solis*, encontramos algo análogo na trituração do rei, que após ser dividido em pequenos pedaços é levado ao caldeirão para uma “purificação”. Jung cita uma história similar sobre o processo de trituração do rei e o renascimento após o banho como uma prática para vencer as doenças.

Nota-se nos filósofos renascentistas, em especial Pico Della Mirandola, e nos tratados de alquimia, uma busca incessante pelo núcleo eterno entre diversos sistemas filosóficos e religiosos (no caso de Pico isso é perceptível pelo modo de manejar o aristotelismo e o platonismo, além, é claro, de seu estudo comparativo entre diversas

---

<sup>68</sup>ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o profano: A essência das religiões*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010, p. 159,

<sup>69</sup> ELIADE, Mircea. *Imagens e Símbolos*. São Paulo: Martins Fontes, 1991, p. 45-46.

crenças e religiões<sup>70</sup>), uma visão mais unificada do cosmos ainda que ciente das diferenças entre os diversos graus de ser. É claro que alguém poderia contestar afirmando que tal empreendimento já fora feito no medievo pelos escolásticos, principalmente pelo platonismo encontrado na ideia de participação n divino de Tomás de Aquino. Contudo, tal uso era feito de um modo “negativo”, operando através de conceitos; sua categorização da vida possuía outros propósitos (provar a existência de deus, fundamentar uma moral, combater heresias etc.). Nos renascentistas a vida é mais dinâmica, os opostos, os conflitos e a criação são mais visíveis; o vir a ser é mais perceptível.

---

<sup>70</sup> COLLI, Giorgio. *Op. Cit.* 2010, p.37.

## Segunda Parte

### 2.1 As iluminuras:

O objetivo do presente trabalho é analisar as relações entre o processo alquímico e a concepção de natureza no Renascimento alemão; para tanto, escolhemos o quarto tratado onde encontramos uma representação pictórica das etapas da transmutação. As imagens estão fundamentadas no texto do manuscrito, onde um Salomon Trismosin – que jamais existiu – descreve algumas características da obra alquímica. Citações de alquimistas famosos se relacionam com as iluminuras feitas pelo círculo de Dürer em Nuremberg sintetizando a “teoria” com a prática, visto que as imagens também auxiliam a produção do ouro dos filósofos<sup>71</sup>. A ambivalência dos elementos e a tensão criadora entre os opostos são bem representadas no tratado, sendo úteis para a compreensão da alquimia enquanto tal e de seus traços gnósticos e pagãos que ressignificaram a ideia de natureza.

---

<sup>71</sup> Embora o manuscrito seja do século XVI, o auge da iluminura alquímica e a separação entre a prática laboratorial e a espiritual da alquimia, não há razão para não enxergarmos no tratado um aspecto prático, seja ele o ouro espiritual ou o ouro físico. Veja JUNG, Carl G. *Op Cit.* 2013, p. 374.

## 2.1 Quarto tratado: primeira iluminura.



Fonte: TRISMOSIN, Salomon. *Splendor Solis*. Palatino Press: London, 2014. [The British Library, London, Harley Ms. 3469], p. 55.

A imagem é retangular; a parte superior forma um pequeno arco, como se fosse um portal; no seu interior encontra-se um pórtico, onde se pode ver um frasco de vidro, um alambique, envolto numa coroa. O pórtico, na parte central, separa os dois temas opostos da iluminura, enquanto nas extremidades se nota uma continuidade na obra.

Na parte superior da figura se encontra Saturno no carro régio, enquanto na parte inferior alguns homens trabalham próximos a um poço de água. No canto superior direito há uma multidão ao redor de uma figura que parece ser uma pessoa enforcada; logo abaixo dois homens, um sendo açoitado, aparentemente estão acompanhados de dois guardas. No centro da iluminura, à direita, é representado o cuidado com a terra em oposição com a cena que aparece à esquerda, onde há um muro (talvez de uma catedral) embaixo, ainda à direita, vemos dois homens sem pés com as pernas atadas mendigando e uma mulher cabisbaixa. No pórtico um menino alimenta um pequeno dragão com as asas em crescimento.

Saturno segura uma pequena foice em uma de suas mãos simbolizando os limites da vida; ele é o portal da morte, cena que acontece na parte esquerda do quadro, pelo qual toda matéria “crua”, representada pelo trato da terra, deve passar<sup>72</sup>. Na outra mão ele carrega seu caduceu que encarna o princípio sólido de seu adversário, Mercúrio, mostrando que todos os princípios cooperam misteriosamente na Obra<sup>73</sup>. Nas rodas do carro veem-se os signos de capricórnio; esse dualismo pode ser uma representação para o eterno ciclo do nascimento e da morte<sup>74</sup>, o que estaria em coerência com a oposição Saturno-Mercúrio presente na iluminura.

Outra característica saturnina diz respeito ao modo como o ser humano está preparado para receber aquilo que merece, e para exigir o que os outros lhe devem<sup>75</sup>. Encontramos esse aspecto à esquerda do pórtico, onde dois homens com danos físicos recebem esmola de um homem de preto. Além disso, supomos que a negociação entre dois homens que ocorre à esquerda do poço de água faz parte desse aspecto.

---

<sup>72</sup> ROOB, Alexander. *Op. Cit.* 2015, p. 135.

<sup>73</sup> Idem.

<sup>74</sup> HENDERSON, Joseph L.; SHERWOOD, Dyane N. *Transformation of the Psyche – The Symbolic Alchemy of the Splendor Solis*. New York: Routledge, 2015, p. 113.

<sup>75</sup> GETTINGS, Fred. *Dictionary of Astrology*. New York: Routledge & Kegan Paul, 1985, p. 279.



Em alguns textos alquímicos vê-se que a relação entre Saturno e Mercúrio é ainda mais próxima, como bem observa Jung. No *Tractatus aureus*, atribuído a Hermes, Mercúrio relata que apesar de gerar luz está unido com as trevas<sup>76</sup>; Saturno vale lembrar, é o primeiro dos planetas, o que significa antes um estado de ser do que uma posição espacial, e representa o período de cosmogênese<sup>77</sup>. Em *Dicta Belini* do pseudo Apolônio de Tiana, encontra-se sobre o espírito de Mercúrio que ele ilumina tudo que é seu e torna manifesta na viagem de seu pai, Saturno<sup>78</sup>. Além disso, acerca da relação entre Luz e Trevas, diz Sócrates, numa citação presente no *Splendor Solis* que uma “luz peculiar deverá ser vista nas trevas”<sup>79</sup>. Que esta força criadora, ou princípio ordenador, exemplifica a relação entre o gnosticismo e o neoplatonismo renascentista não há dúvidas, no entanto, tem-se aqui algo ainda mais sutil, e talvez esclarecedor acerca da perspectiva alquímica: as trevas não são apenas fenômenos disformes que escondem a verdadeira harmonia do universo, mas também aquilo que permanece escondido à espera de elevar-se a esfera do cognoscível, de receber a luz. Quando em contato com a natureza, o homem pode melhorá-la através da arte que, por sua vez, é a ferramenta para tornar o oculto visível.

Curioso é observar que a morte aparece também como um instante de vida; a manifestação de Saturno não é somente a confluência de todas as coisas ao perecimento, antes é também emersão da eternidade: é das trevas que a maior das luzes surge. Pode-se interpretar a morte como uma passagem de nível, uma ascensão<sup>80</sup>. A união desses opostos aparece na mão de Saturno, ou Hermes, como símbolo de seu caduceu na figura de duas serpentes, um macho e uma fêmea<sup>81</sup>.

Esse movimento circular de morte e renascimento pode ser encontrado no córrego que separa a parte inferior da iluminura da parte central. Diz-nos Eliade (1991, p.151):

A imersão na água simboliza a regressão ao pré-formal, a reintegração no modo indiferenciado da preexistência. A emersão repete o

---

<sup>76</sup> JUNG, C.G. *Op. Cit.* 2013, p.135

<sup>77</sup> GETTINGS, Fred. *Op. Cit.* P. 279

<sup>78</sup> Idem.

<sup>79</sup> TRISMOSIN, Salomon. *Splendor Solis*. Whitefish, Montana: Kessinger Publishing, 2010 [1582, British Museum], p. 35.

<sup>80</sup> ELIADE, Mircea. *Op. Cit.* 1991, p 151.

<sup>81</sup> ROOB, Alexander. *Op. Cit.* p. 135.

gesto cosmogônico da manifestação formal; a imersão equivale a dissolução da forma. É por isso que o simbolismo das Águas implica tanto a morte como o Renascimento.

Ora, vê-se na iluminura a água, mas não há qualquer contato com ela. De todo modo, é impossível negar a presença de um renascimento na figura representado na contraposição entre a esfera celestial de Saturno e o Mercúrio “oculto” na figura do menino que alimenta o dragão. E sendo o destino da água o de preceder a criação<sup>82</sup>, ter-se-á uma visão mais acurada do processo ao compará-lo com a etapa que o sucede, de uma tensão criadora.

Também é plausível, seguindo a linha de continuidade entre a morte a vida, ver nas águas o símbolo que lhe imprimira Heráclito ao falar que todas as coisas correm como o rio, isto é, estão sempre em mudança.

A partir do panorama esboçado aqui, levando em conta alguns aspectos essenciais subjacentes a essa “filosofia alquímica”, ou seja, a dependência entre a luz e a trevas, a cooperação dos elementos rumo ao mesmo fim e o papel humano de “consertar”, ou melhor, desenvolver certos aspectos da natureza através das artes, o que se pode extrair a respeito da conduta existencial desses herméticos renascentistas? A que moral eles tendem? Retornando ao sábio grego, encontramos o interesse pela medida inerente à mudança, a “estabilidade que persiste através dela”<sup>83</sup>. Em um de seus fragmentos diz: “e como uma mesma coisa, existem em nós a vida e a morte, a vigília e o sono, a juventude e a velhice: pois estas coisas, quando mudam, são aquelas, e aquelas quando mudam, são estas”<sup>84</sup>. Desse modo, os opostos seriam a mesma coisa porque se sucedem, assim, pode se interpretar como Kirk/Raven que a substância quente – referente a outro fragmento de Heráclito – e a fria formam o um continuo quente-frio, uma unidade<sup>85</sup>.

No entanto, embora partilhem símbolos em comum e Heráclito fosse conhecido na renascença, não podemos afirmar categoricamente que os renascentistas, de acordo com o tratado alquímico aqui analisado, percebiam as coisas como continuas no mesmo sentido em que o obscuro de Éfeso. Pelo tratado que temos em mãos vemos que a visão

---

<sup>82</sup> ELIADE, Mircea. Op. Cit. p. 152.

<sup>83</sup> KIRK, G. S.; RAVEN, J. E. *Os Filósofos Pré-Socráticos*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1990, p. 188.

<sup>84</sup> Ibidem, p. 191.

<sup>85</sup> Ibidem, p. 192.

dos opostos, embora similar, deve mais a síntese ocorrida entre o platonismo e o hermetismo do que ao filósofo pré-socrático. Contudo, como vimos no par Saturno-Mercúrio, podemos dizer que existe uma continuidade que surge da própria estrutura do nascimento; percebemos a predileção por uma visão mais “sexualizada” da vida. Além disso, a percepção dos opostos pelos alquimistas está intimamente ligada ao objetivo de criar algo a partir dessa tensão mais do que na formulação de uma sabedoria de vida acerca do devir mundano, ainda que encontremos uma conduta vital de acordo com essa dinâmica.

O menino do pântano, Mercúrio, alimenta o dragão – a “*prima materia*” – e lhe dá asas simbolizando o começo da vaporização; o fogo com qual lhe alimenta é o espírito do mundo<sup>86</sup> -- termo cunhado por Platão e utilizado por Agrippa<sup>87</sup> na Renascença -- e que possui um sentido similar ao de propriedade oculta. Ademais, o dragão também é um antigo símbolo para um estado primitivo. Na psicologia analítica de Jung, assim como a serpente, o dragão equivaleria ao inconsciente. No entanto, numa visão mais próxima do caráter histórico do tratado e distante da psicologia poder-se-ia dizer que o dragão, dentro do processo alquímico, desempenha o papel da matéria bruta e primitiva do homem que começa a ser aperfeiçoada (vaporizada).

Aristóteles, em uma passagem do livro das origens citado no *Splendor Solis* afirma que o “Sol e o homem criaram um homem, pois a força e o espírito do sol geram vida, e este processo deve ser feito sete vezes através do calor do Sol”<sup>88</sup>; neste caso, o princípio solar, o fogo criador, é uma propriedade que permeia tanto a divindade quanto o homem, sendo ela mesma um elemento em comum e contínuo entre os dois e a natureza. Havia também na Renascença uma ideia de afinidade e simpatia entre os elementos de modo que cada um possuía um equivalente. Estrutura análoga aos conceitos de microcosmo e macrocosmo, o mundo físico, celestial e intelectual – para usar a divisão de Agrippa – comunicavam-se entre si não apenas no plano espacial, mas também no temporal, fruto de uma perspectiva astrológica.

---

<sup>86</sup> ROOB, Alexander. *Op. Cit.* P. 135.

<sup>87</sup> AGRIPPA, Henry Cornelius von Nettesheim. *The Philosophy of Natural Magic*. New Jersey: University Books, 1974, p. 62.

<sup>88</sup> TRISMOSIN, Salomon. *Op. Cit.* p. 34.

A reciprocidade entre a divindade e o plano físico exemplifica a máxima hermética “o que está em cima é como o que está embaixo”.<sup>89</sup>, e a singularidade de um momento, dada a causa astrológica, torna claro a questão das simpatias e afinidades e a sua “metodologia” de ação baseada em momentos certos para determinados processos. Ademais, a astrologia no contexto alquímico pode ser vista como uma manifestação do problema das semelhanças que remonta a Platão. Como uma mesma forma se revela uma e múltipla ao mesmo tempo? A saída astrológica seria a “materialização” de um momento único com propriedades diferentes de acordo o tempo exato de sua aparição.

O fundamento astrológico da alquimia ainda vai além: No tratado *Aurora Consurgens* do pseudo Aquino, uma mulher prestes a dar a luz aparece circunscrita aos signos do zodíaco comparando a gestação humana ao processo de criação da pedra filosofal. Cada período está relacionado a um signo e de acordo com o tratado, assim como a gestação de um feto a pedra necessita nove meses para ser feita<sup>90</sup>.

Esta dinâmica entre a divindade e o homem é constante a fim de elevar a condição da vida humana. No tratado vê-se isso na passagem seguinte, onde se diz que os filósofos, em seu trabalho, melhoram a natureza com a arte e que desse modo podem controlar o calor de acordo com o sol para a criação da pedra<sup>91</sup>. Segundo Paracelso esta é a intenção da alquimia, isto é, gerar a luz na forma do *filius philosophorum*<sup>92</sup>.

Os opostos representados nas cenas à esquerda e à direita do quadro são duas manifestações de uma esfera superior, a celestial. O pórtico, por sua vez, mostra uma parte do processo alquímico – que será frequente nas outras iluminuras – e pode ser designado como uma “propriedade oculta” da natureza que está além do intelecto humano.

Em Agrippa, vê-se que as três divisões do cosmo relacionam-se entre si, e que essa hierarquia não se dá no esquema da metafísica aristotélica e tomista; não há um “motor imóvel” fora do mundo numa perspectiva dualista, mas um princípio de onde emana a “essência” do universo. Além disso, é necessário o conhecimento do mundo físico para compreender o caráter das camadas superiores, apesar destas serem a causa

---

<sup>89</sup> HENDERSON, Joseph L.; SHERWOOD, Dyane N. *Op. Cit.* p. 103

<sup>90</sup> Ibidem, p. 106.

<sup>91</sup> Idem.

<sup>92</sup> JUNG. C.G. *Estudos Alquímicos*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013, p. 134.

pela qual o mundo elementar se manifesta de uma maneira e não de outra – neste caso, regido por Saturno—.

A propriedade oculta, contudo, poderia ser vista como algo para além da divindade e do homem, do criador e da criatura, do ser e do não-ser; através da obra o homem pode se aperfeiçoar e se purificar.

## 2.2 Quarto tratado: segunda iluminura.



Fonte: TRISMOSIN, Salomon. *Splendor Solis*. Palatino Press: London, 2014. [The British Library, London, Harley Ms. 3469], p.57.

O deus que rege a casa agora é Júpiter, que aparece num carro conduzido por pavões e com um soldado a sua frente fazendo uma oferenda. Nas rodas, os dois signos regidos por Júpiter aparecem, Sagitário e Peixes. O primeiro, simbolizado por um centauro, evoca com sua habilidade para a caça – cena presente na iluminura – o potencial da natureza animal no homem<sup>93</sup>; o signo de peixes, representado por dois peixes nadando em direções opostas, está associado à natureza intuitiva e sensitiva do homem, o que pode ser visto na parte inferior do quadro<sup>94</sup>.

Júpiter representa a vida mental e está associado ao pensamento especulativo a expansão espiritual<sup>95</sup>. Ademais, Júpiter se relaciona com a maneira pela qual as pessoas respondem as responsabilidades da vida que, embora provenientes de Saturno, são conduzidas por Júpiter<sup>96</sup>. Acreditamos que essa resposta esteja representada pela tensão da matéria no interior do alambique, expressando uma tensão que começou em Saturno enquanto o dragão estava sendo alimentado.

No quadro subsequente, o estado de morbidez e degeneração que coloria a iluminura dá lugar a uma cena de leveza e sobriedade; do ponto de vista formal percebemos algumas mudanças: o arco da iluminura está dentro da extensão do quadro e uma faixa cinza no pórtico substitui o vermelho do quadro antecedente. À direita encontram-se duas pessoas utilizando um alambique com cachorros ao redor e um homem andando a cavalo, provavelmente caçando. À esquerda, ocorre uma coroação.

Os homens manuseando o alambique são dois alquimistas; Henderson e Sherwood atentam ao clima harmônico que prevalece no quadro até mesmo nessa cena, onde o alquimista filosófico recebe a ajuda de seu assistente que maneja um fole de modo a elevar a temperatura<sup>97</sup>.

No pórtico central dentro do alambique – agora com um fundo preto – três pássaros brigam: um preto, um branco e um vermelho.

Percebe-se que o carro régio está sempre na direção do tema principal, como no caso da iluminura antecedente onde Saturno andava rumo ao ponto em que acontecia

---

<sup>93</sup> HENDERSON, Joseph L.; SHERWOOD, Dyane N. *Op. Cit.* 2015, p. 121

<sup>94</sup> Idem.

<sup>95</sup> GETTINGS, Fred. *Op. Cit.* 1985, p. 170.

<sup>96</sup> Idem.

<sup>97</sup> Ibidem, p. 124.

um funeral, tendo em vista sua atuação como portador da morte. No caso de Júpiter, rei dos deuses, ele se movimenta em direção ao extremo onde ocorre a coroação. Esta mudança de ambiente é uma consequência do caráter de Júpiter, que promete boa fortuna e bem estar à sociedade<sup>98</sup>.

Presenciamos agora a fase de multiplicação e transição, que é indicada pela luta entre os pássaros com as cores da *Opus* dentro do alambique no interior do pórtico<sup>99</sup>. A explicação para essas cores se encontra no texto do tratado onde diz que o “calor transforma todas as coisas pretas em brancas, e todas as brancas em vermelho”<sup>100</sup>. É justamente o confronto dos pássaros, isto é, a ação do calor, que nos diz que o processo está numa fase de transição, onde se percebe as consequências do calor.

A coroação também pode ser vista como mais um símbolo para mudança de nível, já que representa um tipo de iniciação e de ascensão. Ademais, diz Jung em uma análise do símbolo do rei em documentos egípcios (2012, p, 18.):

O *rex* não representa uma figura estática, mas indica ao mesmo tempo um processo ou um desenvolver-se dinâmico, que consiste no fato de o portador humano do mistério do rei ser também incluído no processo de encarnação da divindade.

O dinamismo também pode ser observado no número de pássaros, visto que o número três produz maior movimento em contraposição ao balanço de uma dualidade<sup>101</sup>. Esta atividade característica do quadro aparece ainda na ação da caça, uma sucessão de expressões da vida sempre novas e frescas, cobertas pelo inesperado; um ambiente que exige do homem reações e decisões rápidas.

---

<sup>98</sup> ROOB, Alexander. *Op. Cit.* 2015, p.135.

<sup>99</sup> Idem.

<sup>100</sup> TRISMOSIN, Salomon. *Op. Cit.* 2010, p. 35.

<sup>101</sup> HENDERSON, Joseph L.; SHERWOOD, Dyane N. *Op. Cit.* 2015, p. 124.



### 2.3 Quarto tratado: terceira iluminura.



Fonte: TRISMOSIN, Salomon. *Splendor Solis*. Palatino Press: London, 2014. [The British Library, London, Harley Ms. 3469], p. 59.

Na terceira iluminura acompanhamos a chegada de Marte, o deus da guerra, conduzido por dois lobos; na frente de sua carruagem encontra-se uma serpente, que simboliza a sua prontidão para o ataque<sup>102</sup>. Marte representa o lado físico da vida e está ligado aos impulsos sexuais, sendo este o elemento ativo em contraposição a passividade de Vênus<sup>103</sup>. Como consequência da atividade física, aspectos da belicosidade dão o colorir do quadro. À esquerda, na parte superior, vemos algumas casas em chamas; abaixo, um casal, de trajes vermelhos, é atacado por um homem, de trajes brancos. À direita alguns camponeses a cavalo aparentam enfrentar os cavaleiros que estão ao redor de um rebanho de vacas. Na parte inferior ocorre uma batalha: cavaleiros pisoteiam alguns homens, muitos deles mortos, e vão em direção aos outros que se defendem.

As bordas do pórtico central possuem um tom naturalista, cobertas de flores; no alambique vemos uma pomposa ave de três cabeças, cada qual com a sua coroa. O número de cabeças indica a quantidade de vezes que a matéria foi sublimada, e nos mostra que a mesma está em estado gasoso<sup>104</sup>. O pássaro, ao contrário da última iluminura, é todo branco; contudo, como bem sublinhado por Henderson e Sherwood, as cores da *Opus* não desapareceram: o preto colore o fundo do alambique e o vermelho aparece no retângulo inferior do pórtico<sup>105</sup>.

A espada de Marte, por outro lado, simboliza a intensidade do fogo que separa a impureza da matéria<sup>106</sup>. Associados ao deus da guerra, os lobos são a personificação das paixões que animam e consomem o homem<sup>107</sup>. Nas rodas do carro régio vemos os dois signos de Marte, Áries e Escorpião.

Percebemos uma regressão do segundo para o terceiro quadro<sup>108</sup>: a exuberância de Júpiter dá lugar a uma atmosfera preponderantemente caótica e perdida na barbárie da guerra. Uma comparação entre a primeira e a terceira iluminura nos mostra que o retorno à morte ocorre de forma idêntica no que diz respeito à estrutura “metafísica” dos quadros; no entanto, notamos diferenças importantes no modo como a morte é

---

<sup>102</sup> Ibidem, p. 126.

<sup>103</sup> GETTINGS, Fred.. *Op. Cit.* 1985, p. 192.

<sup>104</sup> ROOB, Alexander. *Op. Cit.* 2015, p.137.

<sup>105</sup> HENDERSON, Joseph L.; SHERWOOD, Dyane N. *Op. Cit.* 2015,p.130.

<sup>106</sup> Idem.

<sup>107</sup> Ibidem, p. 129.

<sup>108</sup> Idem.

materializada na cena, isto é, a sua facticidade. No primeiro ela é expressa em sua naturalidade, ou seja, a irreversibilidade da morte. Os idosos e o funeral corroboram esta observação. No terceiro a morte acontece em meio à tensão de uma batalha. É a agitação mencionada anteriormente que precede a vaporização da matéria.

Outro aspecto contrastante entre o primeiro e o terceiro quadro é a dinâmica da imagem: antes a tensão ocorria no pórtico, simbolizada pela luta entre os três pássaros; agora, a atmosfera do alambique é de estabilidade, sendo o conflito transferido para a cena principal da iluminura; contudo, vale ressaltar que o conflito entre as cores da *opus* se faz presente à esquerda do pórtico, onde um homem de trajes brancos ataca um casal de vermelho.

Na iluminura anterior a tensão ocorria no cerne do processo, representada pelo conflito entre os pássaros com as cores da *opus*; agora, o alambique é o palco de um estado harmônico enquanto o exterior ocorre uma batalha. Isso mostra que situações tranquilas podem ser reflexos de uma guerra interior, assim como na terceira iluminura uma situação tensa possui uma essência harmônica; no caso da iluminura atual podemos relacionar a barbárie com a habilidade de Marte para construir e destruir<sup>109</sup> Lentamente vamos notando certa tendência à harmonia nos processos alquímicos, alternando os estados internos com os externos, compensando os excessos do quadro no pórtico e vice-versa.

---

<sup>109</sup> GETTINGS, Fred.. *Op. Cit.* 1985, p. 192.



## 2.4 Quarto tratado: quarta iluminura



Fonte: TRISMOSIN, Salomon. *Splendor Solis*. Palatino Press: London, 2014. [The British Library, London, Harley Ms. 3469], p.61.

Na quarta iluminura o quadro reflete a chegada do Sol sob o signo de leão, o carro régio mais iluminado, conduzido por cavalos. O Sol é considerado um planeta porque a tradição astrológica foi estabelecida num período geocêntrico<sup>110</sup>. À esquerda, na parte superior, vemos uma cidade. Pessoas praticam e desenvolvem suas habilidades na luta de espadas. Um homem de coroa as observa. À direita arqueiros treinam e homens se alongam. Na parte inferior doze homens conversam entre si. Um deles é o rei. Um dos homens está próximo ao rei e argumenta algo. A ação humana nessa iluminura expressa aspectos solares de criatividade e expressão da personalidade<sup>111</sup>.

No pórtico: as bordas naturalistas – de estilo italiano – permanecem. O retângulo inferior possui uma coloração próxima ao vinho. Dentro do alambique encontra-se um dragão de três cabeças – possivelmente uma versão “adulta” do dragão da primeira iluminura. Cada cabeça possui uma cor da *Opus*. O leão é o signo do zodíaco para o qual a matéria deve ser apresentada como comida<sup>112</sup>. Na versão original de Glockenden, o dragão possui asas verdes, o que dá suporte para a tese de Hartlaub que designa essa etapa do processo como uma representação do “vitriol verde”, um ácido altamente corrosivo conhecido como “leão verde”<sup>113</sup>. Desse modo, o sol estaria associado à fase da digestão<sup>114</sup>.

Na parte superior direita vemos uma ponte que poderia representar o encontro simbólico entre os dois opostos da iluminura<sup>115</sup>.

As três cabeças do dragão, como mencionado anteriormente, possuem as cores da *Opus*. Entretanto, a cabeça central é de coloração vermelha, mostrando que a etapa final do trabalho, o *rubedo*, se aproxima<sup>116</sup>.

Ademais, o desenvolvimento do dragão do primeiro quadro acentua o aspecto positivo da serpente alada, em contraposição a visão ocidental que constantemente expressa a subjugação do dragão pelo herói (o caso de São Jorge, por exemplo)

---

<sup>110</sup> GETTINGS, Fred.. *Op. Cit.* 1985, p. 312.

<sup>111</sup> Ibidem, 313.

<sup>112</sup> ROOB, Alexander. *Op. Cit.* 2015, p.138.

<sup>113</sup> Idem.

<sup>114</sup> Idem.

<sup>115</sup> HENDERSON, Joseph L.; SHERWOOD, Dyane N. *Op. Cit.* 2015, p. 135.

<sup>116</sup> Idem.

Como dito anteriormente, o dragão é um antigo símbolo para a natureza primitiva do homem; contudo, vale ressaltar, essa visão dentro da alquimia é vista numa atitude positiva, isto é, a possibilidade de elevação do homem às esferas superiores. Essa perspectiva se encontra bem ilustrada na passagem da infância do dragão (primeira iluminura) para o estado de magnanimidade que encontramos na quarta iluminura.



## 2.5 Quarto tratado: quinta iluminura.



Fonte: TRISMOSIN, Salomon. *Splendor Solis*. Palatino Press: London, 2014. [The British Library, London, Harley Ms. 3469], p.65.

No pórtico o retângulo inferior possui uma cor avermelhada num tom de telha. Um enorme pavão dentro do alambique enfatiza a exuberância da vida presente em toda a cena, isto é, a chegada de Vênus – e seu cupido – conduzida por dois pássaros. Assim como a iluminura anterior, o ambiente é harmônico e abundante em vida. Os afetos se apresentam de modo austero, apolíneo. Na parte inferior do quadro vemos três pessoas à mesa, tomando vinho e comendo uvas. Ao lado duas moças leem um livro – provavelmente de poesia. À direita encontram-se três músicos tocando seus instrumentos – provavelmente duas violas de gamba, instrumento datado do início do século XVI, e um alaúde –. O vinho, em seu caráter dionisíaco, poderia representar a força das paixões o êxtase e a interioridade humana. O excesso dionisíaco, no entanto, é expresso de modo sóbrio, “estático”. A presença da música e da poesia é um elemento que demonstra a sublimação das emoções humanas e acena para um clima de tranquilidade da alma.

À esquerda, na parte superior, vemos algumas pessoas nuas, dentre elas muitos casais, refrescando-se às margens de um riacho. Abaixo um casal caminha pelo campo. À direita um casal anda a cavalo e se dirige ao interior de um bosque. Um pouco distante deles encontramos outros casais dançando ao redor de um músico. Nas proximidades avistamos mais um casal, ao lado de uma árvore.

Vênus traz consigo a sensualidade e um magnífico jogo de cores conhecido como “cauda do pavão”<sup>117</sup>. Segundo Basílio Valentino, esse fenômeno assim como o arco-íris indica que no futuro a matéria passará do molhado para o seco<sup>118</sup>. Além disso, a deusa representa a habilidade para apreciar a beleza, a cooperação entre os humanos e a popularidade com o sexo oposto<sup>119</sup>. À direita do pórtico vemos um casal onde a mulher usa trajes brancos e o homem trajes vermelhos, enfatizando a boa relação entre os opostos.

Nas rodas da carruagem encontram-se os signos regidos por Vênus: Touro, associado à fecundidade, e libra associada ao equilíbrio<sup>120</sup>. A deusa e seu filho cupido formam uma antiga alegoria grega para a ideia do amor<sup>121</sup>.

---

<sup>117</sup> ROOB, Alexander. *Op. Cit.* 2015, p.139.

<sup>118</sup> Idem.

<sup>119</sup> GETTINGS, Fred. *Op Cit.* 1985, p. 340-341.

<sup>120</sup> HENDERSON, Joseph L.; SHERWOOD, Dyane N. *Op. Cit.* 2015, p. 137.

<sup>121</sup> Idem.



A passagem do *nigredo* para o *albedo* é simbolizada por uma cauda de pavão<sup>122</sup>, e pela primeira vez nessa sequência de iluminuras a representação do alambique não está em oposição com a da cena em si -- fenômeno percebido também por Henderson e Sherwood<sup>123</sup>. Ao contrário, o alambique ressalta a atmosfera refletida por Vênus, o que nos leva a crer que estamos na presença da etapa mais equilibrada do processo, onde o “interior” (a propriedade oculta) e o “exterior” estão de acordo. A tendência à harmonia comentada anteriormente aparece agora de forma mais clara: a relação de compensação entre o alambique e a cena externa do quadro, uma constante nessa série de iluminuras e um aspecto característico da alquimia em si, atinge uma unidade pela simpatia entre os opostos. Percebemos isso através das interações entre homens e mulheres na iluminura, uma relação de parceria entre os opostos<sup>124</sup>.

No casamento gnóstico encontramos um correlato entre Adão e Vênus. O primeiro, enquanto homem interior estaria inundando por Vênus; essa união é um símbolo para o relacionamento amoroso entre *Nous* (inteligência) e *physis* (natureza)<sup>125</sup>.

---

<sup>122</sup> Ibidem, p. 140.

<sup>123</sup> Idem.

<sup>124</sup> Idem.

<sup>125</sup> JUNG, C.G. *Op. Cit.* 2012, p. 169.

## 2.6 Quarto tratado: sexta iluminura.



Fonte: TRISMOSIN, Salomon. *Splendor Solis*. Palatino Press: London, 2014. [The British Library, London, Harley Ms. 3469], p.63.

O pórtico possui uma borda naturalista e uma faixa avermelhada na base. No alambique vemos uma mulher de aura oval nas cores azul e branca. O fundo do alambique, por sua vez, é escuro, novamente representando as três cores da *Opus*: vermelho, branco e preto. Contudo, temos o acréscimo da cor azul dando tons de pureza a mulher que aparece grávida com a mão na barriga.

A musa, representante da fase do *albedo*, traz consigo uma mensagem de felicidade e, embora ainda esteja sujeita à lua e à noite já carrega o filho do sol<sup>126</sup>. Consequentemente, ela atingiu um nível de solidez que nenhum fogo pode destruir<sup>127</sup>.

Chegada de Mercúrio, cujo prateado contrasta com o dourado régio das outras iluminuras. Sua carruagem é guiada por dois galos, arautos do alvorecer<sup>128</sup>, e em sua mão vemos o mesmo caduceus (símbolo mercurial) que se encontrava com Saturno. Mercúrio que já havia aparecido na primeira iluminura como “propriedade oculta” representando a “prima materia”, a interioridade da cena, se apresenta agora como a figura principal da imagem que expressa suas qualidades nas representações pictóricas.

Nas rodas do carro régio encontram-se os signos de Mercúrio: Gêmeos e Virgem. Combinados esses signos expressam curiosidade, mudança, praticidade e atenção às qualidades humanas, em especial aquelas relacionadas à comunicação e à vocação<sup>129</sup>.

O quadro é bastante homogêneo e, assim como a iluminura anterior, bastante harmônico. O pórtico central separa as duas faces da cidade composta por cenas do cotidiano: à esquerda vemos muitas pessoas e animais; é possível ver duas delas se cumprimentando e outra pedindo direções. À direita vemos duas pessoas a cavalo, uma criança acompanhada de um adulto e pedinte recebendo esmola de uma pessoa.

Na parte inferior percebemos outra continuidade com a iluminura antecedente: a presença de músicos. Desta vez eles estão próximos de alguns cientistas – e tal vez de

---

<sup>126</sup> ROOB, Alexander . *Op. Cit.* 2015, p.140.

<sup>127</sup> Idem.

<sup>128</sup> Idem.

<sup>129</sup> HENDERSON, Joseph L.; SHERWOOD, Dyane N. *Op. Cit.* 2015, p. 142.

um filósofo – e de trabalhadores braçais. Nota-se, por conseguinte, uma representação de três características humanas: o intelecto, o físico e a alma.

Uma das características de Hermes/Mercúrio é a inspiração: ele é o “arquétipo” apropriado para atividades criativas – como a música representada na parte inferior do quadro –; ele expressa a intuição necessária para a criação de algo novo<sup>130</sup>. Não por acaso é sob o signo de Mercúrio que encontramos a primeira representação pictórica da novidade produzida durante o *Opus*, cujo símbolo é a gestação da musa.

As atividades da cidade refletem o princípio do *logos*, de modo podemos ver todas as representações sob o domínio da razão e da criatividade<sup>131</sup>. Ademais, a ênfase dessa iluminura consiste nas habilidades individuais, na interioridade dos seres humanos em contraposição às relações sociais<sup>132</sup>.

---

<sup>130</sup> HENDERSON, Joseph L.; SHERWOOD, Dyane N. *Op. Cit.* 2015, p. 144.

<sup>131</sup> *Ibidem*, p. 142.

<sup>132</sup> *Idem*.



## 2.7 Quarto tratado: sétima iluminura



**Fonte:** Fonte: TRISMOSIN, Salomon. *Splendor Solis*. Palatino Press: London, 2014. [The British Library, London, Harley Ms. 3469], p.67.

Novamente, o pórtico de borda naturalista possui uma faixa retangular na cor vermelha. Dentro do alambique um jovem rei, ao redor de uma aura amarelada, segura uma orbe e um cetro. O rei, de trajes vermelhos, simboliza o fim da passagem de cores, que começou o preto e terminou com o vermelho<sup>133</sup>. Além disso, o vermelho mostra que a *Opus* está na fase do *rubedo*, o fim do processo<sup>134</sup>.

A última iluminura no quarto tratado refere-se à chegada da Lua, segurando uma lua minguante na mão e conduzida por duas mulheres. De caráter passivo e símbolo da purificação e do nascimento, a Lua dá a luz ao imaculado rei. O aspecto solar do rei contrasta com a lua; no entanto, antes de estabelecer uma compensação entre os dois elementos, percebe-se uma relação de certo modo causal: é das águas lunares que nasce o rei. Essa relação aparece também na primeira iluminura visto que, como mencionado anteriormente, Mercúrio nasce de Saturno: as trevas geram a luz.

Segundo Alexander Roob<sup>135</sup> nessa etapa do processo alcançou-se um estado que abole a passagem do tempo.

A água é o elemento preponderante do quadro, refletindo as características da Lua. À esquerda vemos algumas pessoas andando de canoa, e outras andando a cavalo atravessando as águas. Na parte inferior alguns homens pescam um usando uma rede e outro usando uma vara de pescar. Próximo deles, à esquerda, encontramos um caçador de patos e seu cachorro. À direita duas mulheres pegam água e, mais acima, vemos um moinho.

Poder-se-ia dizer que essa iluminura apresenta o triunfo do principio masculino; contudo, como observado por Henderson e Sherwood<sup>136</sup>, o sol esta sob a influência da lua e, por conseguinte, não representa o triunfo masculino, mas o masculino “temperado” pelo feminino. Essa harmonia entre o masculino e o feminino se apresenta de acordo com a literatura gnóstica europeia, cuja crença numa unidade precedente a criação encontrou no simbolismo do hermafrodita sua maior expressão.

---

<sup>133</sup> Ibidem, p. 146.

<sup>134</sup> Ibidem, p. 148.

<sup>135</sup> ROOB, Alexander . *Op. Cit.* 2015, p.141.

<sup>136</sup> HENDERSON, Joseph L.; SHERWOOD, Dyane N. *Op. Cit.* 2015, p. 148.

Agora, na etapa final, pode-se perceber o caráter trinitário de Mercúrio – motivo pelo qual ele foi facilmente apropriado pelo pensamento gnóstico cristão<sup>137</sup>. Mercúrio é o começo e o fim do processo. Ele aparece como a *prima materia* na primeira iluminura, bem como o próprio mediador alquímico ao longo da série até, finalmente, aparecer como o *lapis*, a pedra dos filósofos<sup>138</sup>. Mercúrio é a manifestação da dualidade e por isso é o símbolo arcano por excelência<sup>139</sup>; ele é o processo de transformação do plano físico, inferior, para o plano superior, espiritual e vice-versa<sup>140</sup>. Por essa razão ele considerado uma analogia a Cristo<sup>141</sup>. O *lapis*, objetivo dos filósofos, passa pelo mesmo caminho de purificação saindo do plano físico para o espiritual e voltando para físico. Esse movimento é importantíssimo para a compreensão da mentalidade alquímica cuja ligação com o neoplatonismo e o gnosticismo criou uma visão de mundo bastante original, baseada num estado de harmonia anterior a criação e na possibilidade de aperfeiçoamento do cosmo através das *artes*.

---

<sup>137</sup> JUNG. C.G. *Op. Cit.* 2013, p. 249.

<sup>138</sup> Ibidem, p. 247-248.

<sup>139</sup> Ibidem, p. 249.

<sup>140</sup> Idem.

<sup>141</sup> Ibidem, p. 248.

## Conclusão

As relações entre o humanismo renascentista italiano e o espírito renascentista alemão são bem compreendidas na figura de Albrecht Dürer que, de certo modo, foi central para o desenvolvimento deste trabalho. Buscamos mostrar a repercussão dos filósofos (ou *magos*, como os caracteriza Frances Yates) no norte europeu, e como elementos pré-cristãos foram decisivos para uma mudança cosmológica na Renascença. Desse modo, os elementos herméticos são integrados num contexto maior que engloba o espírito italiano – e no nosso caso o alemão – e a recuperação (reatualização) da antiguidade clássica tomada agora em sua distância temporal (maior rigor filológico). O misticismo renascentista, contudo, não rompeu com o cristianismo que continuou a desempenhar um papel importante na medida em que as concepções de Uno e múltiplo se fundamentavam num deus pessoal, o cristão<sup>142</sup>. A infusão de diversas práticas religiosas ao lado dos estudos “críticos” da antiguidade clássica deu aos renascentistas uma consciência histórica que o homem medieval não possuía. Consequentemente, a visão da natureza coexistia com elementos pagãos sem abandonar alguns sentimentos cristãos – agora interpretados sob a perspectiva gnóstica. O *Splendor Solis*, portanto, pode ser lido não só como uma “materialização” de um momento histórico e de seus diversos fenômenos, mas também como um pequeno itinerário das ideias pré-cristãs ao longo do medievo e da Renascença.

---

<sup>142</sup> Diferentemente de Heráclito, para usar um exemplo grego, que possui uma visão mais “pessoal” do *logos* que era indissociável do *ethos* humano, ou seja, da individualidade. Entretanto, é inegável que o cristianismo enquanto “única verdade” sofreu um abalo, pois até mesmo os místicos renascentistas como Ficino, Pico Della Mirandola, Nicolau de Cusa e, mais tarde, Giordano Bruno e Jacob Boehme tinham uma visão mais imanente e individual do divino (no sentido de não separar a “criação” da “criatura”, mas antes enfatizar a continuidade entre o *logos* e o indivíduo e, por conseguinte na ação do indivíduo na criação divina e vice-versa). Veja COLLI, Giorgio. *Filosofi Sovrumani*. Milano: Adelphi, 2010, p. 44.



## Fontes Primárias Impressas e Bibliográficas

### Fontes Primárias Impressas:

TRISMOSIN, Salomon. *Splendor Solis*. Whitefish, Montana: Kessinger Publishing, 2010 [1582, British Museum]

### Fontes Bibliográficas:

AGRIPPA, Henry Cornelius von Nettesheim. *The Philosophy of Natural Magic*. New Jersey: University Books, 1974.

BURCKHARDT, Jacob. *A cultura do Renascimento na Itália*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CANELLA, Anne-Françoise. Alchemical Iconography at the Dawn of the Modern Age – The Splendor Solis of Salomon Trismosin. In: LEFÉVRE, Wolfgang; RENN, Jürgen; SCHOEPFLIN, Urs. *The Power of Images in Early Modern Science*. New York: Springer Science, 2003, p. 107-116.

CARPEUX, Otto Maria. *O Renascimento e a Reforma (História da literatura universal, vol. 3)*. São Paulo: Leya, 2012.

COLLI, Giorgio. *Apollineo e Dionisiaco*. Milano: Adelphi, 2010.

\_\_\_\_\_. *Filosofi Sovrumani*. Milano: Adelphi, 2010.

DEBUS, Allen G. *Man and Nature in the Renaissance*. New York: Cambridge University Press, 1991.

DELUMEAU, Jean. *A Civilização do Renascimento*. Lisboa: Editorial Estampa, 1983.

ELIADE, Mircea. *Herreros y alquimistas*. Madrid: Alianza Editorial, 1974.

\_\_\_\_\_. *Imagens e Símbolos*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

\_\_\_\_\_. *O Sagrado e o profano: A essência das religiões*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

GETTINGS, Fred. *Dictionary of Astrology*. New York: Routledge & Kegan Paul, 1985

GOLDFARB, Ana M. Alfonso. *Da Alquimia à Química*. São Paulo: Nova Stella Editorial, 1987.

HENDERSON, Joseph L.; SHERWOOD, Dyane N. *Transformation of the Psyche – The Symbolic Alchemy of the Splendor Solis*. New York: Routledge, 2015.

JUNG, C.G. *Estudos Alquímicos*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

\_\_\_\_\_. *Memórias, sonhos, reflexões*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016,

\_\_\_\_\_. *Mysterium Coniunctionis II*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

KIRK, G. S.; RAVEN, J. E. *Os Filósofos Pré-Socráticos*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1990.

MIRANDOLA, Giovanni Pico Della. *Discurso sobre a Dignidade do Homem*. Lisboa: Edições 70, 2008.

PANOFSKY, Erwin. *Renaissance and Renascences in Western Art*. New York: Harper & Row, 1972.

\_\_\_\_\_. *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

PARACELSUS. *Hermetic & Alchemical Writings of Paracelsus the Great*. Edmonds, WA: The Alchemical Press, 1992.

ROOB, Alexander. *Alchemy & Mysticism*. China: Taschen, 2015.

ROSSI, Paolo. *La Nascita della Scienza Moderna in Europa*. Roma-Bari: Editori Laterza, 1997.

SKINNER, Quentin. *Visions of Politics, volume I – Regarding Method*. UK: Cambridge University Press, 2010.

\_\_\_\_\_. *As fundações do pensamento político moderno*. São Paulo: Companhia das letras, 1996.

YATES, Frances. *Ideas e ideais del Renacimiento en el Norte de Europa*. México, DF: Fondo de Cultura Económica, 1993.

\_\_\_\_\_. *The Art of Memory*. London: Routledge & Kegan Paul, 1984.